

« Perdre ; ou ne pas perdre ; le rythme de la ponctuation dickensienne : là——est la question ! »

Julie Tarif

La notion de rythme est appréciée dans cet article à l'aune de la ponctuation dickensienne. Cette information rythmique que constitue le système ponctuationnel joue un rôle de premier plan dans les textes dickensiens, des textes hautement théâtraux. C'est plus particulièrement l'œuvre d'*Oliver Twist* qui fait ici l'objet de notre attention, un texte dont Dickens a révisé avec grand soin, plus que tout autre élément encore, le système de ponctuation, affirmant alors la primauté de ce système dans cette œuvre. De là, en s'appuyant sur l'analyse de quatre traductions d'*Oliver Twist*, il s'agit d'évaluer dans quelle mesure le traducteur reproduit ou peut reproduire le système mis en place par Dickens, sachant qu'il repose sur des variables telles que l'évolution des pratiques de lecture ou encore sur la fonction orale ou syntaxique de la ponctuation. Ainsi, cette analyse pose plus largement la question de la traduisibilité du système de ponctuation à valeur orale et du rythme qui en découle.

Mots-clés : XIX^e siècle, Dickens, ponctuation, oralité, théâtralisation

The notion of rhythm is apprehended in this article through the lens of Dickensian punctuation. The rhythmic information that the punctuation system conveys is given pride of place in Dickensian texts, which are highly theatrical texts. This article focuses more specifically on *Oliver Twist* as Dickens thoroughly revised more than anything else its punctuation system, thus testifying to its primacy in this work. This paper concentrates on four translations of *Oliver Twist* and gauges to what extent the punctuation system used by Dickens is reproduced and / or reproducible by the translator, knowing that it relies on different parameters, such as the evolution of reading practices or on the oral or syntactic value of punctuation. Overall this study raises the question of the translatability of the punctuation system and of the rhythm that it conveys.

Keywords: 19th century, Dickens, punctuation, orality, theatricalisation

C'est par le prisme de la ponctuation que la notion de rythme, ainsi que son traitement en traduction seront abordés dans cet article. Ce choix s'explique par l'importance que revêt le système ponctuationnel, cette « part visible de l'oralité » (Meschonnic, 2000 : 289), dans tout texte écrit, une importance manifeste dans l'œuvre dickensienne. En effet, c'est par le biais des différents signes typographiques que sont la ponctuation de mots et la ponctuation de phrase¹, et de l'information rythmique qu'ils véhiculent, que se produit la « mise en scène »,

la « mise en bouche », pourrait-on dire, du texte dickensien, une littérature éminemment théâtrale².

Dickens, conscient de composer des textes destinés alors à la lecture orale³, fait ainsi partie de cette catégorie d'écrivains que Jacques Drillon qualifie d'écrivains « orateurs »⁴. Cette primauté accordée à l'oral, au « respiratoire », sur l'écrit préside à l'utilisation d'une ponctuation parfois peu respectueuse des normes syntaxiques⁵.

Parmi les œuvres dickensiennes, c'est sans doute *Oliver Twist* qui est la plus représentative de cette « bataille » de la « ponctuation syntaxique » contre la « ponctuation respiratoire »⁶. Le roman tel que nous le connaissons aujourd'hui est effectivement l'aboutissement d'un long travail de révision du système de ponctuation par l'auteur⁷. L'écriture d'*Oliver Twist* a ainsi connu un mouvement en trois temps, avec à l'initiale, dans la version de 1838, une mise en place timide de ce système de ponctuation à valeur rhétorique ; la première phase de révision a ensuite abouti, dans la version de 1846, à un système extrêmement ambitieux, qui s'est finalement allégé de façon notable lors des révisions de l'auteur pour les dernières éditions de 1850 et 1867 ; un allègement, il faut le préciser, qui ne remet toutefois pas en cause cette volonté de l'auteur de composer un texte dédié à une lecture principalement orale (Tillotson, 1966 : xxxix).

Par voie de conséquence, en fonction de l'édition de départ à traduire, le traducteur se voit confronté à un système de ponctuation à valeur orale plus ou moins aboutie. Cet aspect ne peut être négligé lors de l'analyse de traductions de l'œuvre. Il s'avère que, dans le corpus sélectionné⁸, les traducteurs du XIX^e siècle, Émile de La Bédollière et Alfred Gérardin, ont travaillé à partir de la version de 1838, alors que les traducteurs du XX^e siècle, Francis Ledoux et Sylvère Monod, ont utilisé la dernière version de l'œuvre, de 1867⁹. Néanmoins, même si c'est à une échelle moindre pour les traducteurs du XIX^e siècle, la ponctuation dickensienne a représenté un véritable défi de traduction dans les deux cas de figure.

Les difficultés sont de plusieurs ordres. La première source de difficulté pour le traducteur se situe dans l'évolution culturelle des pratiques de lecture : d'une lecture à haute voix, destinée, donc, à la diction et à la déclamation, la lecture est petit à petit devenue silencieuse (Cavallo et Chartier, 2010 : para. 8). De ce fait, dès le XIX^e siècle, en France, « On a abandonné une conception orale de la ponctuation pour adopter une conception purement grammaticale et syntaxique ; ce qui compte avant tout c'est l'analyse grammaticale » (Lorenceau, 1980 : 51). À cette difficulté d'ordre culturel s'ajoute le poids des contraintes éditoriales accompagnant cette évolution, lesquelles s'appuient sur un usage syntaxique de la ponctuation. Elles constituent, par conséquent, un obstacle majeur pour les pratiques individuelles et pour la reproduction du système de ponctuation dickensien en traduction. Les cas où la politique éditoriale permet une certaine souplesse dans le domaine de la ponctuation sont rares ; tout dépend cependant de la vocation de l'édition responsable de la publication¹⁰. La seconde difficulté rencontrée par les traducteurs est d'ordre linguistique, les règles d'emploi des ponctèmes ayant évolué au fil des siècles et la correspondance entre les deux systèmes de ponctuation français et anglais étant seulement partielle. Enfin, la troisième source de difficulté est liée à la nature humaine de l'activité de traduction, en ce qu'elle implique parfois des choix traductionnels incohérents à l'échelle de l'œuvre traduite.

Partant, la latitude dont dispose le traducteur pour reproduire le système de ponctuation dickensien semble assez réduite et le constat qui s'impose face au corpus sélectionné est, de façon générale, une modification globale du système de ponctuation dickensien, avec comme effet une déthéâtralisation du texte de départ. C'est pourquoi nous nous proposons d'analyser concrètement, c'est-à-dire par le biais d'exemples du texte de départ et de leurs traductions, dans quelle mesure le processus de traduction affecte en partie la théâtralité du texte dickensien. Pour la clarté de l'exposé, nous aborderons, dans un premier temps, la traduction du discours des personnages, puis dans un second temps, la traduction du discours du

narrateur, chacun obéissant à une logique qui lui est propre en ce qui concerne la ponctuation ; il ne faut voir en cela qu'un regroupement effectué pour les besoins de l'exposé, des recoupements pouvant bien sûr être constatés.

Analyse du discours des personnages

La théâtralisation du discours des personnages dans le texte de départ repose sur l'utilisation de plusieurs signes :

- les parenthèses, pour marquer une différence de ton ou indiquer un jeu scénique ;
- les lettres capitales ou les italiques, pour signifier les silences ou une élocution emphatique ;
- les traits d'union, pour rendre compte d'une élocution saccadée ;
- les traits plus ou moins longs, pour symboliser l'emphase ou les pauses silencieuses.

Dans un souci de concision, l'analyse se concentrera, dans un premier temps, sur la traduction des traits, et plus particulièrement, sur le trait d'union et le tiret long comme ponctuation de mots ; dans un second temps, il sera question du tiret à longueur variable, comme ponctuation de phrase. Il apparaît, après analyse, que les choix faits par l'auteur ne sont pas nécessairement repris par les traducteurs, cela soit du fait des contraintes linguistiques en langue d'arrivée, soit par manque de rigueur, c'est-à-dire en dépit des possibilités offertes par la langue d'arrivée (et dont certains traducteurs donnent parfois pourtant un aperçu).

La traduction du trait d'union comme ponctuation de mots

Dans *Oliver Twist*, Charles Dickens exploite les fonctions prototypiques de liaison et de division du trait d'union à des fins rhétoriques¹¹. La segmentation syllabique que permet ce ponctème au cœur d'un mot met en scène visuellement une élocution saccadée. Il ressort alors, pour la traduction de ce signe de ponctuation, employé dans une configuration peu conventionnelle dans le texte de départ, une opposition diachronique des stratégies de traduction, avec un certain manque de constance pour un des traducteurs du XX^e siècle.

Cependant, globalement, ces traducteurs, comme l'auteur, exploitent la valeur du ponctème au-delà de ce qui est prévu par les règles¹². À l'inverse, les traducteurs du XIX^e siècle ne reproduisent pas le ponctème et ne cherchent pas à figurer l'élocution saccadée dont il est le signe ; ils s'en tiennent, de ce fait, pour leur part, à la règle stricte d'emploi du trait d'union.

Ces deux stratégies sont notables dans l'exemple qui va suivre. Dans l'extrait choisi, le découpage syllabique que permettent les traits d'union retranscrit la prononciation saccadée de Charlotte aux prises avec Oliver : « Oh, you little un-grate-ful, mur-de-rous hor-rid vil-lain¹³ ! » (*OT*¹⁴, chap. VI ; 1838, vol 1 : 32 ; 1867 : 27) En traduction, la mise en scène du texte de départ disparaît dans les versions proposées par les deux traducteurs du XIX^e siècle, qui suppriment les traits d'union. Certes, le souci des traducteurs de compenser cette perte transparaît dans l'ajout de points d'exclamation à la fin de chaque épithète ; cependant, l'effet produit n'est pas le même que dans l'original, et la perte, en termes de théâtralité, est manifeste. Les traducteurs du XX^e siècle, comme l'auteur, font du trait d'union français un signe plus polyvalent que ne le veut la règle : à l'image du texte de départ, le ponctème est utilisé pour opérer la fragmentation des différentes syllabes d'un mot, telle qu'elle est censée se faire lors de l'oralisation du texte. Les trois adjectifs français équivalents aux adjectifs anglais du texte source sont ainsi découpés en syllabes par le biais du ponctème.

Oh, you little un-grate-ful, mur-de-rous hor-rid vil-lain! ¹⁵ And between every syllable, Charlotte gave Oliver a blow with all her might: accompanying it with a scream, for the benefit of society. (<i>OT</i> , chap. VI)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Petit misérable ! s'écria Charlotte [...] ingrat ! scélérat ! assassin ! Et à chaque syllabe elle assénait un fameux coup de poing, qu'elle accompagnait d'un cri perçant pour le bien de la société. (37)	Ah ! petit misérable ! s'écria Charlotte [...] ah ! petit ingrat ! assassin ! monstre ! » Et à chaque syllabe Charlotte donnait à Olivier un coup de toute sa force et l'accompagnait d'un cri perçant, pour la plus grande gloire de la société, dont elle prenait en main la cause. (vol 1, 82)	Oh, petit misérable , hurla Charlotte [...] Ah, petit scélérat, ingrat, a-bo-mi-nable as-sas-sin ! Et après chaque syllabe, Charlotte administrait un coup à Olivier de toutes ses forces, en l'accompagnant d'un hurlement, pour le bénéfice de la compagnie. (129)	Ah, le petit misérable ! hurla Charlotte [...] Ah, ingrat petit gre-din, affreux as-sas-sin ! Et Charlotte ponctuait chaque syllabe d'un coup de poing donné de toutes ses forces, tout en l'accompagnant d'un cri destiné à la cantonade. (73)

L'exemple suivant est destiné à mettre en évidence le manque de systématisme dont peut faire preuve l'un des traducteurs du XX^e siècle. Il s'agit, de nouveau, d'un passage où les insultes fusent : « What are you up to? Ill-treating the boys, you covetous, avaricious, in-sa-ti-a-ble old fence? » (*OT*, chap. XIII ; 1838, vol. 1 : 66, 1867 : 55). Ainsi, les traducteurs du XIX^e siècle restent constants dans leur démarche de suppression des traits d'union. Francis Ledoux, de son côté, maintient également sa stratégie de calque du ponctème. En revanche, Sylvère Monod ne respecte pas la ligne stratégique adoptée autrement dans la même configuration, dans la mesure où il ne reproduit pas les traits d'union, ce qui peut apparaître comme un manque de cohérence à l'échelle de l'œuvre traduite.

What are you up to? Ill-treating the boys, you covetous, avaricious, in-sa-ti-a-ble old fence? (<i>OT</i> , chap. XIII)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Vous maltraitez les garçons, vous, vieux ladre que vous êtes, vieux receleur ? (74)	Vous maltraitez les enfants, vieil avare, vieux ladre, vieux fesse-mathieu. (vol 1, 164)	De maltraiter les enfants, espèce de vieux receleur envieux, avare et insatiable ? (200)	Tu maltraites les gosselins maintenant, espèce de vieux fourgat cupide, avaricieux, insatiable ? (125)

L'analyse de la traduction du trait d'union comme ponctuation de mots appelle comme suite logique l'étude du tiret. Cet autre signe est également utilisé par l'auteur comme ponctuation de mots, mais les implications en termes de rythme textuel sont tout autres.

La traduction du tiret comme ponctuation de mots

Avec le tiret long comme ponctuation de mots, c'est l'insistance sur une syllabe particulière qui est mise en scène de façon créative dans le texte¹⁶. Cette fois-ci, à la différence de ce que nous avons constaté pour le trait d'union, les traducteurs du XIX^e siècle, comme ceux du XX^e siècle, manifestent leur volonté de reproduire le phénomène d'emphase en jeu dans le texte de départ. Pour ce faire, ils recourent aux points de suspension. Les traducteurs du XX^e siècle, de leur côté, utilisent plus généralement d'autres ponctèmes : Francis Ledoux opte, la plupart du temps, pour le trait d'union et occasionnellement pour les points de suspension ; Sylvère Monod utilise le tiret long ou le trait d'union. De cette façon, les traducteurs montrent la

même propension que l'auteur à exploiter un ponctème au-delà de l'usage prévu par ses règles d'emploi. En effet, les points de suspension, et le tiret long français, tout comme le tiret anglais du texte de départ, sont censés représenter une pause dans la chaîne parlée¹⁷ ; dans les traductions, cette pause est transposée au cœur d'un mot pour marquer un temps d'arrêt sur une syllabe. L'intérêt des traductions du XIX^e siècle, point sur lequel nous reviendrons, réside dans la souplesse du nombre de points utilisé par ponctème. Les extraits sélectionnés vont illustrer ces différents choix de traduction en même temps qu'ils mettront de nouveau en évidence le manque certain de systématisme qui guette parfois les traducteurs quant à leur stratégie de traduction.

Dans le premier exemple ci-après, les quatre traducteurs se montrent sensibles au jeu de l'original : trois solutions de traduction sont mises en œuvre dans le texte d'arrivée. Dans le passage du texte de départ, Noah appelle Charlotte au secours, et le tiret de révéler l'emphase avec laquelle il prononce la première syllabe de son prénom : « Charlotte! missis! Here's the new boy a murdering of me! Help! Help! Oliver's gone mad! Char—lotte! » (*OT*, chap. VI ; 1838 : vol. 1, 32 ; 1867 : 27).

La stratégie de fidélité au ponctème embrassée ici par Sylvère Monod est d'autant plus notable qu'elle est rare dans cette configuration syntaxique¹⁸. Ce choix de traduction semble ouvrir la voix, dans le texte d'arrivée, à la possible reprise du jeu théâtral de l'original ; ainsi ce jeu reposerait-il, de façon tout à fait efficace, sur l'emploi d'un trait d'union ou d'un tiret long pour traduire respectivement une diction saccadée ou une insistance particulière sur une syllabe. Francis Ledoux, pour sa part, recourt au trait d'union, ponctème qu'il utilise, comme nous l'avons précédemment souligné, comme ponctuation de mots à d'autres fins ; partant, ce choix ne permet pas de faire la distinction, comme le fait le texte de départ, entre diction saccadée et emphase syllabique. Dans le cas des traductions proposées par Alfred Gérardin et Émile de La Bédollière (qui déplace le jeu d'emphase et le fait porter sur deux termes),

l'emphase est marquée au moyen du signe par excellence de la suspension que sont les trois points ; néanmoins, ce choix fait se perdre la cohérence du système « trait d'union / tiret » du texte de départ, ainsi qu'une certaine vivacité dans l'élocution du cri du personnage, vivacité inscrite au cœur même du signe anglais¹⁹.

'He'll murder me!' blubbered Noah. 'Charlotte! missis! Here's the new boy a murdering of me! Help! Help! Oliver's gone mad! Char—lotte! ' (<i>OT</i> , chap. VI)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Au secours ! cria Noé. Char...lotte ! Ma...da...me ! Oliver m'assassine ! Au secours ! Au secours ! (37)	À l'assassin ! criait Noé ; Charlotte, madame ! l'apprenti m'assassine ; au secours ! au secours ! Olivier est enragé ! Char...lotte ! (82)	Il va m'assassiner ! fit Noé en pleurnichant. Charlotte ! Patronne ! Y a le nouveau commis qui m'assassine ! Au secours ! Au secours ! Olivier qu'est devenu fou ! Char—lotte ! (129)	Il va me tuer ! cria Noé en pleurnichant bruyamment. Charlotte ! Maîtresse ! Y a le nouveau qui m'assassine ! Au secours ! Au secours ! Olivier est devenu fou ! Char-lotte ! (72)

L'intérêt de l'exemple qui va suivre par rapport à l'exemple précédent réside principalement dans les choix de traduction du XIX^e siècle. Dans le texte de départ, la ponctuation du passage reproduit la nonchalance avec laquelle la matrone répond au bedeau dans ce passage : « 'Ye—ye—yes!' sighed out the matron. » (*OT*, chap. XXVII ; 1838 : vol. 2, 126 ; 1867 : 124) Cette fois-ci, les solutions proposées par les traducteurs sont de deux ordres : l'utilisation des points de suspension pour la majorité d'entre eux, et du trait d'union pour Sylvère Monod.

Les traducteurs du XIX^e siècle adaptent leur stratégie de traduction précédente à la situation. Ils rendent la notion de gradation et de progression dans la chaîne parlée iconiquement par le biais d'un nombre variable de points de suspension. Cette fragmentation du signe orthographique passe, pour Émile de La Bédollière, par l'emploi, tout d'abord, de deux points de suspension, « [...] situé[s] à mi-chemin entre deux signes [...] » (Drillon, 1991 : 405), puis de trois points de suspension ; quant à Alfred Gérardin, il utilise quatre points de suspension, suivis des trois points de suspension traditionnels. Dans ce cas, très certainement du fait du caractère monosyllabique du terme, Sylvère Monod et Francis Ledoux changent de stratégie.

Le premier préfère les traits d'union au tiret, le second, les points de suspension au trait d'union.

'Ye—ye—yes!' sighed out the matron. (<i>OT</i> , chap. XXVII)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Ou.. ou... oui ! dit en soupirant la matrone. (164)	Ou....i.... , soupira la matrone. (vol 1, 371)	Ou-u-i ! soupira l'intendante. (378)	Ou...ou...oui ! dit l'intendante, dans un soupir. (256)

Ces différentes traductions, qui laissent percevoir l'évolution diachronique du système de ponctuation vers un système un peu plus rigide, mettent en évidence la relative diminution du nombre de signes différents à la disposition des traducteurs du XX^e siècle, par rapport à ceux du XIX^e siècle, pour refléter le jeu rythmique du texte de départ. Ainsi le traducteur est-il amené à composer avec les signes de ponctuation en usage au moment où il traduit.

La partie suivante vise à compléter l'analyse préalablement proposée sur la mise en place de la théâtralité dans le discours des personnages par le biais du trait. Il va ainsi être question, dans cette perspective, de l'usage qui est fait de ce ponctème en tant que ponctuation de phrase.

La traduction des traits comme ponctuation de phrase

L'obstacle majeur que représentent les traits anglais de longueur variable et à valeur pausale, utilisés comme ponctuation de phrase, réside dans le fonctionnement différent de la ponctuation de la langue d'arrivée. Le traducteur n'a, en effet, à sa disposition pour symboliser cet accroissement de la tension dramatique signifié par l'allongement du tiret, qu'un signe de ponctuation unique : les points de suspension, au nombre variable selon les époques.

Le passage sélectionné ci-après met en lumière cet affaiblissement de l'intensité dramatique dans le texte d'arrivée, faute de moyens linguistiques adéquats pour la refléter. Dans l'extrait choisi, un double tiret long accompagne symboliquement l'évocation de la mort. Plus précisément, lors de sa discussion avec Monks, le Juif envisage le pire quant à Oliver. Aussi, son dialogue est-il morcelé par plusieurs tirets symbolisant ses moments d'hésitation, avec, comme point d'orgue en fin de phrase, un double tiret long, lors de l'évocation de la mort

possible du jeune garçon : « You want him made a thief. If he is alive, I can make him one from this time; and, if—if—' said the Jew, drawing nearer to the other,— 'it's not likely, mind,—but if the worst comes to the worst, and he is dead——' » (*OT*, chap. XXVI ; 1838 : vol. 2, 114 ; 1867 : 121).

Dans les traductions, selon l'usage, les tirets sont remplacés par des points de suspension, au nombre invariable de trois par ailleurs, même dans les traductions du XIX^e siècle, et le jeu de l'original de disparaître au détriment du style du texte de départ et du lecteur du texte d'arrivée.

You want him made a thief. If he is alive, I can make him one from this time; and, if—if— ' said the Jew, drawing nearer to the other,— 'it's not likely, mind,—but if the worst comes to the worst, and he is dead—— ' (<i>OT</i> , chap. XXVI)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Vous voulez qu'il soit voleur ; s'il est vivant, je puis le rendre tel à compter d'aujourd'hui. Et si... si... ce qui n'est pas probable, dit le juif en se rapprochant de l'autre ; mais, au pis aller, s'il était mort ? (160)	Vous voulez qu'il soit voleur ; s'il est vivant, je puis vous promettre de le dresser, et si... si... dit le juif en s'approchant tout près de Monks... ce n'est pas probable ; mais enfin, pour mettre les choses au pire... s'il était mort... (vol 1, 361)	Vous voulez qu'on en fasse un voleur. S'il est vivant, je peux en faire un à partir de maintenant, et si...si... , dit le Juif en se rapprochant de l'autre... c'est peu probable, remarquez... mais si le pire devait arriver, et qu'il soit mort... (369)	Vous voulez qu'on en fasse un voleur. S'il est vivant, maintenant je le puis ; et si... si... (le Juif se rapprocha de son interlocuteur)... ce n'est pas probable, remarquez..., mais enfin si le pire doit arriver et qu'il soit mort... (250)

Une solution serait néanmoins envisageable pour parer à cette difficulté, moyennant une certaine flexibilité de la part de l'éditeur. Dans l'idéal, le traducteur, limité à l'utilisation de signes de ponctuation en usage, pourrait exploiter l'existence dans la langue cible des traits à longueur variable que sont le tiret moyen et le tiret long (Echeverria, 2009 : para. 12), en s'appuyant, d'une part, sur l'idée que l'emploi du tiret « est très élastique » (Doppagne, 2006 : 125) et, d'autre part, sur le fait que la ponctuation est une question de style (Serça, 2012 : 2012) ; l'utilisation de tirets à valeur expressive relèverait alors de l'expérimentation, une expérimentation au demeurant tentée par certains auteurs français, dont certains avaient décelé le potentiel de ce ponctème dès le XVII^e siècle (Echeverria, 2009 : para. 17). Dans cette optique, les tirets moyen et long seraient utilisés comme ponctuation de phrase pour

reproduire le jeu dickensien entre tiret long et double tiret long, ce qui donnerait, pour reprendre la traduction proposée par Sylvère Monod pour l'exemple précédent : « Vous voulez qu'on en fasse un voleur. S'il est vivant, je peux en faire un à partir de maintenant, et **si** – **si** –, dit le Juif en se rapprochant de l'autre – c'est peu probable, remarquez – mais si le pire devait arriver, et qu'il soit **mort** — ». La perte, en termes d'effets de sens, serait alors moindre dans la version traduite.

Notre propos, après s'être concentré sur la traduction de la ponctuation dans le discours des personnages, va s'orienter vers la ponctuation rythmant le discours du narrateur. L'analyse menée va conduire à la même problématique de déthéâtralisation du texte traduit.

Analyse du discours du narrateur

La cadence rythmant le discours du narrateur repose sur l'utilisation des cinq signes de ponctuation majeurs et mineurs²⁰ que sont respectivement la virgule, le point, le point-virgule, le deux-points et le tiret. Le rythme du texte est alors fonction de la valeur rhétorique associée à chaque signe, valeur exposée dans le guide de la ponctuation de Georges Smallfield : « In reading or rehearsing, the Comma requires a short pause, the Semicolon, a longer pause than the comma, the Colon, a longer pause than the semicolon, and the period, a still longer pause than the colon. » (1838 : 15) Il est à noter que cette valeur pausale, qui permet de guider la lecture à haute voix du lecteur, se double parfois d'une valeur dramatique dans certaines scènes particulièrement pathétiques.

Sur le plan traductionnel, il peut être remarqué ponctuellement un effort particulier d'un des traducteurs du XX^e siècle pour reproduire certains ponctèmes, selon un degré d'acceptabilité syntaxique à déterminer. Toutefois, globalement, suite à l'opération de traduction, nous passons d'un système de ponctuation dickensien à valeur majoritairement rhétorique et parfois dramatique, reposant principalement sur cinq signes, à un système à valeur principalement syntaxique, dans lequel les deux signes majeurs, virgules et points, redeviennent majoritaires.

Partant, il s'agit de déterminer dans quelle mesure ces modifications peuvent être préjudiciables au style dickensien dans le texte d'arrivée, sachant, d'une part, que la lecture à haute voix a progressivement laissé place à une lecture individuelle et silencieuse des textes et, d'autre part, qu'avec de tels changements, c'est la nature janusienne du texte de départ, à la fois texte à lire et texte à jouer, qui s'en trouve modifiée. C'est dans cette perspective que vont être exposés quelques exemples représentatifs des ponctèmes en jeu, avec plus précisément un exemple illustrant chaque signe, les ponctèmes retenus étant le point-virgule, le deux-points et le tiret.

La traduction du point-virgule à valeur rhétorique

Le point-virgule, qui dénote un temps de pause supérieur à la virgule, est doté de fonctions logiques diverses et son emploi est régi au XIX^e siècle par des règles bien précises²¹. Dans certains passages, Dickens prend des libertés par rapport à ces règles d'emploi du ponctème ; il opte ainsi parfois pour le point-virgule à la place d'une virgule ou d'un point, modifiant de ce fait de façon notable le rythme du texte. Dans un premier cas de figure, qui ne va pas être ici l'objet de notre analyse, le point-virgule facilite la lecture orale du texte en en marquant les grandes articulations syntaxiques, pour une lecture plus éloquente ; dans le second cas de figure, le ponctème apparaît dans des passages pathétiques et participe alors à renforcer cette tonalité. Dans les scènes de ce type, une valeur dramatique se superpose alors à la valeur pausale du point-virgule.

L'exemple qui va suivre illustre ce dernier emploi. Comme dans d'autres passages du texte, le narrateur s'appesantit, pour un temps, sur une description rythmée par les gestes du bedeau, comme pour mieux souligner ironiquement l'importance que se donne le personnage : « Mr. Bumble tasted the medicine with a doubtful look; smacked his lips; took another taste; and put the cup down empty. » (*OT*, chap. XXVII, 1867 : 123) La version de 1838, dans laquelle le système de ponctuation rhétorique est en germe, comportait déjà un point-virgule

idiosyncratique avant le verbe de la seconde proposition : « Mr. Bumble tasted the medicine with a doubtful look; smacked his lips, took another taste, and put the cup down empty. » (OT, chap. XXVII, 1838 : vol. 2, 123)

L'analyse des traductions de cet extrait permet de remarquer que la majorité des traducteurs se plie aux exigences d'une ponctuation à valeur syntaxique. Le signe par excellence de l'ellipse (ici, une ellipse du sujet) étant la virgule (Lequien, 1834 : 8, Drillon, 1991 : 211), c'est en virgule que les traducteurs du XIX^e siècle transposent l'unique point-virgule de la version de 1838 ; Francis Ledoux fait de même pour les multiples points-virgules de la version de 1867. Ainsi, seul Sylvère Monod conserve le point-virgule du texte de départ, préservant ainsi, à l'inverse des autres traducteurs, la théâtralité du passage, comme il le fait également dans le cas de l'usage du trait comme ponctuation de mots. Il exploite, dans ce cas, sans pour autant le faire de façon systématique également, une zone de flottement existant entre règle et pratique, visible dans le traité sur la ponctuation de Claude Demanuelli²².

Mr. Bumble tasted the medicine with a doubtful look; ²³ smacked his lips, took another taste, and put the cup down empty. (OT, chap XXVII, 1838 : 123)		Mr. Bumble tasted the medicine with a doubtful look; smacked his lips; took another taste; and put the cup down empty. (OT, chap XXVII, 1867: 182)	
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
M. Bumble goûta le breuvage d'un air douteux, fit claquer ses lèvres, le porta de nouveau à sa bouche et vida entièrement la tasse. (163)	M. Bumble goûta le breuvage d'un air indécis, fit claquer ses lèvres, le goûta de nouveau et vida la tasse. (vol 1, 368)	M. Bumble goûta le médicament d'un air inquiet ; claqua les lèvres ; goûta derechef ; et reposa la tasse vide. (376)	Le bedeau goûta le médicament d'un air incertain, fit claquer sa langue, prit une nouvelle gorgée et reposa la tasse vide. (254)

Si le point-virgule à valeur rhétorique est parfois repris dans le texte d'arrivée par un des traducteurs, il n'en va pas de même pour le deux-points. Et le rythme du texte d'arrivée de s'en trouver encore un peu plus altéré.

La traduction du deux-points à valeur rhétorique

La plupart du temps, l'auteur recourt au deux-points sans pour autant se plier à ses règles d'emploi syntactico-logiques²⁴ ; seule la valeur rhétorique du signe préside alors à son emploi.

Ainsi les propositions liées par ce signe de ponctuation ne sont pas nécessairement indépendantes, et d'un point de vue logique, la seconde proposition n'entretient pas forcément avec la première proposition un lien de l'ordre de ceux mentionnés par les règles. À la différence du point-virgule, le deux-points se caractérise par un pouvoir logique très puissant (Drillon, 1991 : 394), une valeur qui, comme en anglais, s'est développée et renforcée au fil des siècles (Lequien, 1834 : 58-68).

Par conséquent, la marge de négociation dont disposent les traducteurs par rapport à ce ponctème, lorsqu'il est doté d'une valeur principalement rhétorique dans le texte de départ, est totalement nulle. Partant, aucun des traducteurs ne déroge aux règles prévues pour son usage, sous peine de compromettre la bonne compréhension du texte par le lecteur. Aussi le ponctème n'est-il conservé qu'en de très rares occasions, à savoir uniquement lorsque sa valeur sémantico-logique domine. C'est ce que l'exemple sélectionné va s'attacher à mettre en évidence.

Dans l'exemple en question, un syntagme nominal en apposition est introduit par le biais de deux-points : « [...] four or five boys [...] turned round and grinned at Oliver. So did the Jew himself: toasting-fork in hand » (*OT*, chap. VIII, 1867 : 36). La version est très légèrement différente en 1838 en ce qui concerne la formulation, mais la ponctuation est identique : « [...] four or five boys [...] turned round and grinned at Oliver, as did the Jew himself: toasting-fork in hand » (*OT*, chap. VIII, 1838 : vol. 1, 44). Dans les deux cas, le deux-points ménage une pause plus marquée que la virgule et permet un gros plan sur la vision effrayante à laquelle Oliver est confronté.

Cette ponctuation marginale n'est reprise par aucun des traducteurs, qui reviennent une nouvelle fois à un système à valeur syntaxique : Sylvère Monod et Francis Ledoux conservent l'apposition et transposent le deux-points en virgules ; Alfred Gérardin transpose le syntagme nominal en proposition relative non-déterminative, qu'il fait précéder d'une virgule.

[...] four or five boys [...] turned round [...] as did the Jew himself; <u>toasting-fork</u> in hand. (<i>OT</i> , chap. VIII, 1838)		[...] four or five boys [...] turned round [...] So did the Jew himself; <u>toasting-fork</u> in hand. (<i>OT</i> , chap. VIII, 1867)	
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Passage omis	[...] quatre ou cinq enfants [...] se tournèrent [...] ainsi que le juif, <u>qui</u> tenait toujours sa fourchette. (vol 1, 110)	[...] trois ou quatre garçons [...] se retournèrent [...] C'est ce que fit aussi le Juif en personne, <u>fourchette</u> en main. (153)	[...] quatre ou cinq garçons [...] se retournèrent [...] Le Juif lui-même en fit autant, <u>fourchette</u> en main. (90)

Le troisième et dernier signe de ponctuation mineur, disposant néanmoins d'une importance majeure dans la mise en scène de la narration, est le tiret. Ce ponctème est certes utilisé dans des configurations syntaxiques plus conventionnelles que ne le sont le point-virgule ou le deux-points, mais il ne résiste pas pour autant à l'épreuve de la traduction.

La traduction des tirets à valeur rhétorique

Les tirets présents dans le texte de départ sont d'autant plus signifiants que nombre de ces signes furent remplacés par des points virgules ou des deux-points lors de la révision du système de ponctuation par l'auteur²⁵. Les différents passages du texte de départ, hors dialogues, faisant un usage excessif du tiret à valeur rhétorique présentent la particularité d'être riches en pathos. Les exemples d'emploi de tirets à valeur rhétorique exposés dans les ouvrages sur la ponctuation à l'époque victorienne sont en général tous tirés de dialogues. Aussi, Dickens, en exploitant la valeur rhétorique du tiret dans le discours du narrateur, accroît-il par là-même le potentiel théâtral de ce discours.

La stratégie de traduction adoptée est alors fonction du contexte d'apparition des tirets : dans des scènes de suspense, ces derniers sont transposés en points suspensifs ; en revanche, dans des passages d'effusion, ce sont les virgules qui leur sont préférées. Ainsi, les tirets ne se voient-ils remplacés par un signe aussi expressif que le signe de départ dans la langue d'arrivée que dans un cas de figure uniquement. Il va sans dire que les virgules, signes de ponctuation sans connotations particulières, ne font pas la part belle à la mise en scène du

texte de départ. Et même s'il est certain que la situation est tout à fait différente pour la transposition du signe en points de suspension, un ponctème « équivalent » riche en connotations, le jeu « théâtral » de l'original se voit tout de même altéré de façon significative par ce changement. Les deux langues recourront à deux signes différents pour rendre compte d'une même situation ; toutefois, cette transposition ne sera pas anodine, ce que va montrer l'analyse qui va suivre.

La scène dépeint la perception d'Oliver, alors qu'il est pris au piège dans l'obscurité de la maison qu'il est forcé de cambrioler : « The cry was repeated—a light appeared—a vision of two terrified half-dressed men at the top of the stairs swam before his eyes—a flash—a loud noise—a smoke—a crash somewhere, but where he knew not—and he staggered back. » (*OT*, chap. XXII, 1838 : vol. 1, 126 ; 1867 : 103) Chaque tiret ménage une pause avant chaque nouveau son ou nouvelle image qui assaillit le jeune garçon, ce qui accroît d'autant plus le suspense de la scène, qui va crescendo.

Hormis dans le cas d'Émile de La Bédollière, qui transpose les tirets en virgules, le ponctème est transposé par la majorité des traducteurs en points de suspension : la situation s'y prête bien, le ponctème accompagnant parfaitement un effet de suspense (Demanuelli, 1987 : 68).

The cry was repeated—a light appeared—a vision of two terrified half-dressed men at the top of the stairs swam before his eyes—a flash—a loud noise—a smoke—a crash somewhere, but where he knew not—and he staggered back. (<i>OT</i> , chap. XXII)			
La Bédollière	Gérardin	Monod	Ledoux
Le cri fut répété. Une lumière brilla sur le palier du vestibule. L'apparition sur l'escalier de deux hommes à moitié habillés et pâles de frayeur flotta devant ses yeux. Un éclair, une explosion, une fumée épaisse, un craquement quelque part, dont il ne put se rendre compte, et il chancela en arrière... (135)	Un second cri se fit entendre ; une lumière brilla au haut de l'escalier ; deux hommes terrifiés se montrèrent à demi vêtus sur le palier... l'enfant vit une lueur subite... de la fumée... entendit une détonation... et le bruit d'un craquement dont il ne se rendit pas compte... puis il chancela et tomba à la renverse. (vol 2, 307)	Le cri se reproduisit... une lumière apparut... une vision de deux hommes à demi vêtus et terrorisés au haut de l'escalier lui passa indistinctement devant les yeux... une lueur rapide... un bruit violent... une fumée... quelque chose qui se passait quelque part, mais sans qu'il sût où c'était... et il recula en chancelant. (321)	Le cri retentit de nouveau... une lumière apparut... la vision de deux hommes terrifiés, à demi vêtus, en haut de l'escalier, dansa devant ses yeux... un éclair... un grand bruit... une fumée... un fracas quelque part, mais où, il n'en savait rien... et il recula en chancelant. (215)

Cependant, à notre sens, les connotations véhiculées par les deux signes de ponctuation sont différentes. Les points de suspension, mettant plutôt l'accent sur l'attente et l'incertitude, font se perdre la vivacité et la brutalité de la scène. Aussi, pour parler en termes cinématographiques, les tirets mettent plutôt en scène un *montage cut*, faisant apparaître les images et les sons les uns à la suite des autres de façon abrupte ; les points de suspension témoignent d'une mise en scène différente, suggérant plutôt un montage par fondu, avec des images et des sons qui se succèdent progressivement.

Aussi se produit-il inévitablement entre les deux textes un changement de perspective : le texte de départ donne l'impression que les images et les sons s'imposent violemment à la source de la perception ; le texte d'arrivée donne l'impression que cette source suit simplement, dans l'attente, ce qui se passe dans la scène. D'un point de vue oral, la lecture sera donc vouée à être différente dans les deux versions, avec, pour le texte d'arrivée, une lecture moins brusque, reposant plus sur l'attente, et accentuant la liaison de chaque segment séparé par les points de suspension. Aussi, la reproduction des tirets du texte de départ dans les scènes de suspense semblerait être, dans ce cas de figure également, le seul moyen de garantir la conservation du jeu dickensien dans le texte d'arrivée.

L'appauvrissement des marques d'oralisation

Les traductions du corpus semblent ainsi être touchées par le même phénomène d'appauvrissement des marques d'oralisation, à des degrés différents cependant selon la version de l'œuvre qui sert de point de départ au traducteur. Cet appauvrissement est ainsi d'autant plus notable dans les traductions du XIX^e siècle, qui s'appuient sur un texte de départ pour lequel la ponctuation à valeur rhétorique est beaucoup plus aboutie et donc pour lequel le phénomène de théâtralisation par le biais de ces artifices textuels est beaucoup plus marqué.

Le traducteur fait alors face à ce qui pourrait presque apparaître comme un dilemme cornélien : faire en quelque sorte abstraction de ces signes graphiques et de la dualité du texte

de départ, dont l'importance peut sembler toute relative, somme toute, pour un lecteur habitué depuis des siècles à une lecture silencieuse, et traduire alors le texte selon les règles et les usages de la langue d'arrivée ; ou alors tenter de redonner au texte d'arrivée un peu de son identité originelle, en « négociant » avec les différentes forces anti-traductives qui peuvent mettre à mal cet exercice de négociation, qu'il s'agisse de contraintes éditoriales ou linguistiques, ou bien des idiosyncrasies du traducteur. Mais, l'analyse des diverses traductions et propositions des différents traducteurs, parfois aussi audacieuses que le texte de départ, aura montré, nous l'espérons, les possibilités qui s'offrent au traducteur de reproduire, dans une certaine mesure, ce « critère nécessaire de toute œuvre d'art » (Serça, 2004 : 17) qu'est la ponctuation, critère d'autant plus nécessaire dans l'œuvre dickensienne qu'elle était au cœur même des préoccupations de l'auteur lorsqu'il a composé *Oliver Twist*.

Notes

¹ La distinction entre ponctuation de phrase et ponctuation de mots a été établie par Nina Catach (1980 : 19).

² Plusieurs ouvrages et articles mettent en exergue cette spécificité de l'écriture dickensienne, dont le célèbre ouvrage d'Annie Sadrin, *Dickens ou le roman-théâtre*.

³ « The writing style of Dickens' large body of work was influenced by the Victorian practice of reading aloud, an activity of the period that the writer himself indulged in both privately and publicly. Dickens was aware of the way his works were “orally consumed”. » (Lai-Ming, 2009 : 186)

⁴ « Parmi les auteurs, deux factions se sont toujours opposées : les “orateurs” et les... les quoi, à propos ? On ne sait pas trop comment les nommer. Des “intellectuels” ? La langue française, pas plus qu'elle ne distingue, chez les lecteurs, celui qui lit à haute voix, qui “profère” le texte, de celui qui se “contente” de faire courir ses yeux sur la page, ne distingue un auteur qui écrit pour la lecture orale de celui qui écrit pour la visuelle. Aussi bien, tous les bons auteurs soumettent leur texte à l'épreuve de la voix haute. » (Drillon, 1991 : 82-83)

⁵ « [...] le “respiratoire” permet [...] toutes les libertés, tous les excès possibles. Tandis que la ponctuation “logique” n'en permet que fort peu. Si bien que, selon qu'on place le respiratoire avant le syntaxique, ou le syntaxique avant le respiratoire, on défend une idée “normative” ou “laxiste” de la ponctuation » (*ibid.* : 104)

⁶ Selon les critiques les termes utilisés varient et il est question, pour certains, de ponctuation à valeur « prosodique », « pausale », « orale » ou « rhétorique », à opposer à la valeur « syntaxique », « grammaticale » ou « logique » que la ponctuation peut avoir.

⁷ D'autres éléments (vocabulaire, syntaxe) ont été modifiés par Dickens lors de ces révisions, mais aucun élément ne l'a été aussi systématiquement que le système de ponctuation. Pour plus de détails, consulter l'introduction à *Oliver Twist* rédigée par Kathleen Tillotson (1966 : xxxi-xxxix) dans l'édition Clarendon.

⁸ Un corpus constitué de deux traductions effectuées au XIX^e siècle (en 1850 et 1858, respectivement par Émile de La Bédollière et Alfred Gérardin) ainsi que de deux traductions effectuées au XX^e siècle (en 1957 et 1958, respectivement par Sylvère Monod et Francis Ledoux).

⁹ Dans les exemples sélectionnés pour l'étude, il sera à chaque fois indiqué si le passage est identique en termes de ponctuation pour les deux éditions originales en jeu lors de la traduction.

¹⁰ Les deux éditions du corpus les plus « tolérantes », en termes de ponctuation, sont les éditions Gründ et Garnier. Cette tolérance se traduit par la présence occasionnelle, dans les deux textes, d'une ponctuation assez audacieuse, qui fait la part belle à la recherche de théâtralité de l'auteur. Néanmoins, les choix éditoriaux, face à la théâtralité du texte, sont loin d'être les mêmes dans les deux éditions, et l'audace véritable est finalement plutôt du côté de l'édition Garnier.

¹¹ Le trait d'union est majoritairement utilisé au XIX^e siècle en anglais pour sa fonction de liaison ou de division : « The hyphen is employed in connecting compounded words ; as pre-existence, lap-dog, self-love, to-morrow. It is also used at the close of a line, to divide the syllables of a word, and should not be placed at the beginning of the next line where the word ends. » (Smallfield, 1838 : 53)

¹² Les emplois de ce signe typographique en français, au XIX^e siècle ou au XX^e siècle, recourent ceux rencontrés en anglais. Le trait d'union dispose d'un rôle structurel très précis dans la langue. Un ouvrage du XIX^e siècle souligne leur fonction comme outil de liaison : « On emploie le trait d'union pour joindre deux mots ensemble, pour les prononcer comme s'ils n'en formaient qu'un, ou du moins pour les fixer d'une manière inséparable. » (Raymond, 1813 : 33) Cette fonction majeure est reprise au XX^e siècle par Claude Demanuelli : « Le trait ou trait d'union est surtout employé dans les compositions-juxtapositions, quelle que soit leur nature. » (1987 : 73)

¹³ Le signe de ponctuation est explicitement assimilé dans le texte aux coups portés par Charlotte, tandis qu'elle débite ce chapelet d'insultes : « And between every syllable, Charlotte gave Oliver a blow with all her might : accompanying it with a scream, for the benefit of society. » (*OT*, chap. VI)

¹⁴ *OT* renvoie à *Oliver Twist*.

¹⁵ Les caractères gras ont été ajoutés dans les exemples pour indiquer des points commentés dans l'article.

¹⁶ En anglais, le tiret est typiquement un signe de ponctuation de phrase aux fonctions multiples (dont l'une des fonctions est de transcrire une pause silencieuse dans la chaîne parlée) et à longueur variable (Smallfield, 1838 : 43-47), employé dans le roman au cœur d'un mot.

¹⁷ Les points de suspension français sont dotés de valeurs et de fonctions multiples, mais ils constituent essentiellement une ponctuation de phrase : « Les multiples valeurs et fonctions des points de suspension – prosodique, psycho-émotive, phatique, poético-narrative – en font un signe privilégié dont les connotations sont, pour beaucoup d'écrivains, aussi nombreuses qu'inépuisables. **Globalement, ils indiquent que la phrase commencée par l'énonciateur ne s'achève pas et que, par suite, la mélodie non résolue reste en suspens.** » (Demanuelli, 1987 : 68) Il convient de signaler que le nombre de points de suspension est fixe en français depuis le XIX^e siècle (Echeverria, 2011 : para. 19) ; nous y reviendrons. Le tiret est également typiquement un signe utilisé en tant que ponctuation de phrase : « Le tiret, signe pausal, est fréquent au XX^e siècle. Sa valeur est supérieure à celle de la virgule mais, à l'inverse du point-virgule qui sépare, le tiret affirme souvent une valeur de raccord ou de rappel. » (Doppagne, 2006 : 22)

¹⁸ Ce manque de constance transparait également dans d'autres passages, comme celui qui va suivre, pour les autres traducteurs. Seul un traducteur entreprend de reproduire ce qui est en jeu dans le texte de départ dans le passage en question. L'entrepreneur des pompes funèbres y exprime son étonnement par le biais d'une réponse brève du type sujet / auxiliaire, et appuie alors fortement et longuement sur chaque syllabe de l'adverbe « never », avant que le bedeau ne lui coupe la parole : « 'Well,' said the undertaker, I ne—ver—did— » (*OT*, chap. V, 1838-1867). Hormis Francis Ledoux, qui utilise un trait d'union (« Ben ça, alors, s'exclama l'entrepreneur, j'ai ja-mais vu. », p. 63), aucun traducteur ne relève le défi de la ponctuation du texte de départ : Émile de La Bédollière omet de traduire ce passage (1878 : 45-50) ; Alfred Gérardin et Sylvère Monod proposent respectivement, « Oh ! dit Sowerberry, jamais de ma vie... » (1893, vol 1 : 68) et « Ma parole, dit l'entrepreneur, jamais je n'aurais cru... » (2005 : 116). Pourtant, Alfred Gérardin, tout comme Sylvère Monod, aurait pu transposer le tiret, comme ils l'ont fait à d'autres occasions, ce qui aurait donné respectivement dans le texte d'arrivée : « Ja...mais... », et « ja—mais ».

¹⁹ « A *dash* derives from 'to *dash*', to shatter, strike violently, to throw suddenly or violently, hence to throw carelessly in or on, hence to write carelessly or suddenly, to add or insert suddenly or carelessly to or in the page. 'To *dash*' comes from Middle English *daschen*, itself probably from Scandinavian—compare Danish *daske*, to beat, to strike. Ultimately, the word is—rather obviously—echoic. » (Partridge, 2004 : 70)

²⁰ Nous reprenons ici la classification établie par Paul Bruthiaux (1995).

²¹ « The semicolon is used when a longer pause is required than at a comma [...]

Rule I. When a sentence consists of two clauses, which are united by connectives expressive of an addition, an inference, or an opposition, a semicolon may divide the clauses. [...]

Rule II. When the degree of connexion between the parts of a compound sentence is the same, and when those parts are too important for a comma pause, the semicolon should be introduced [...] The Christian orator speaks the truth plainly to his hearers ; he awakens them ; he shews them their impending danger ; he excites them to action.

Rule III. As the comma marks the smaller divisions of a sentence, so the semicolon should be used to mark the greater divisions of it, which have a dependance [sic] on something that follows. [...] To give an early preference to honour above gain, when they stand in competition; to despise every advantage which cannot be attained without dishonest arts ; to brook no meanness, and to stoop to dissimulation ; are the indications of a great mind [...] » (Smallfield, 1838 : 29).

²² Dans son ouvrage, Claude Demanuelli illustre une règle d'emploi du point-virgule qui tient plus de l'exception, et donc de l'usage, que de la règle, dans la mesure où dans la plupart des ouvrages normatifs sur la ponctuation, comme l'ouvrage d'Albert Doppagne *La bonne ponctuation*, les auteurs mettent l'accent sur le rôle fondamental de la virgule dans le cas d'ellipses. Le point-virgule est utilisé par Claude Demanuelli pour séparer des propositions juxtaposées relativement longues dans le cadre d'une ellipse du sujet : « Elle était généreuse, jusqu'à la coquetterie ; écoutait en souriant ; répondait des yeux ainsi que de la voix ; parlait bien, et beaucoup, et de tout » (Demanuelli, 1987 : 54).

²³ Par souci de clarté, certains ponctèmes des extraits analysés seront non seulement mis en caractères gras mais également soulignés.

²⁴ Georges Smallfield détaille les diverses valeurs logiques du deux-points dans son ouvrage aux pages 33 et 34.

²⁵ « Working over the text of 1841, Dickens constantly substituted colons and semi-colons for commas and dashes [...] » (Tillotson, 1966 : xxxviii).

Bibliographie

Éditions de référence

DICKENS, Charles, 1838, *Oliver Twist; or the Parish Boy's Progress*, 3 volumes, London, Richard Bentley.

_____, 1867 [1850], *The Adventures of Oliver Twist*, London, Chapman and Hall.

_____, 1966, *Oliver Twist*, Oxford, London, Clarendon Press.

_____, 1993 *Oliver Twist*, New York, London, W. W. Norton.

_____, 1878 [1850], *Oliver Twist*, adapt. Émile de La Bédollière, Paris, Librairie Gründ.

_____, 1893 [1858], *Oliver Twist*, trad. Alfred Gérardin, Paris, Hachette et Cie.

_____, 2005 [1957], *Oliver Twist*, trad. Sylvère Monod, Paris, Garnier Frères.

_____, 2008 [1958], *Oliver Twist*, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard.

Ouvrages et articles

BRUTHIAUX, Paul, 1995, « The Rise and Fall of the Semicolon: English Punctuation Theory and English Teaching Practice », in *Applied Linguistics*, 16.1, p. 1-14.

CATACH, Nina, 1980, « La ponctuation », in *Langue française* 45.1, p. 16–27.

CAVALLO, Guglielmo et CHARTIER, Roger, « À l'époque moderne, les trois révolutions de la lecture », http://expositions.bnf.fr/lecture/arret/01_6.htm, consulté le 12 octobre 2013.

DEMANUELLI, Claude, 1987, *Points de repère : approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.

DOPPAGNE, Albert, 2006, *La bonne ponctuation : Clarté, efficacité et précision de l'écrit*, Belgique, De Boeck Université.

DRILLON, Jacques, 1991, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard.

ECHEVERRIA, Pedro, 2011, « Deux-points et guillemets : le “procès-verbal” », *L'express*, http://www.lexpress.fr/culture/deux-points-et-guillemets-le-proces-verbal_779087.html, consulté le 3 janvier 2012.

_____, 2009, « Tirets et parenthèses, ou le for intérieur », *L'express*, http://www.lexpress.fr/culture/tirets-et-parentheses-ou-le-for-interieur_780021.html, (consulté le 26 décembre 2013).

LAI-MING, Tammy Ho, 2009, « Reading Aloud in Dickens' Novels », in *Oral Tradition* 23.2, p. 185-199.

LEQUIEN, E. A, 1834, *Traité de la Ponctuation, contenant plus de quatre cents exemples divisés en douze chapitres*, Paris, imp. de Lottin de St-Germain.

LORENCEAU, Annette, 1980, « La ponctuation au XIX^e siècle », in *Langue française* 45.1, p. 50-59.

MESCHONNIC, Henri, 2000, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », in *La Licorne*, n° 52, p. 289-293.

PARTRIDGE, Eric, 2004, *You Have a Point There: A Guide to Punctuation and Its Allies*, London, Routledge.

RAYMOND, François, 1813, *Nouveau traité de ponctuation : ou Principes raisonnés et développemens instructifs sur l'art de ponctuer, par demandes et par réponses*, Paris, Bossange et Masson.

SADRIN, Anny, 1992, *Dickens ou le roman-théâtre*, Paris, Presses universitaires de France.

SERÇA, Isabelle, 2004, « La ponctuation : un petit tour d'horizon », in *L'information grammaticale*, vol. 102, n° 102, p. 11-17.

_____, 2012, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.

SMALLFIELD, George, 1838, *The Principles of English Punctuation, Preceded by Brief Explanations of the Parts of Speech*, Birmingham, Smallfield and Son.

TILLOTSON, Kathleen, 1966, « Introduction to the Clarendon Edition of *Oliver Twist* », Oxford, Clarendon Press.